



CHINA FRENTE A OCCIDENTE. PENSAMIENTO GRÁFICO, IMAGEN Y EXPRESIÓN ARQUITECTÓNICA: NOTAS PARA UNA COMPARACIÓN

CHINA VERSUS THE WEST. ARCHITECTURAL EXPRESSION, IMAGE AND GRAPHIC THINKING: NOTES ON A COMPARISON

Montserrat Bigas Vidal, Luis Bravo Farré, Angélica Fernández, Gustavo Contepomi

doi: 10.4995/ega.2013.1524

La filosofía tradicional China se diferencia de la occidental por su concepción esencialmente holística de la realidad. No existe separación entre objeto y sujeto.

El método occidental, esencialmente dominador de la naturaleza, analiza aisladamente las partes del objeto de estudio. El progreso material ha ido extendiendo esta forma de pensamiento a todos los ámbitos de nuestra actividad. En oriente, sin embargo, se ha conservado siempre una aproximación contextual y global, interactuando así armónicamente con el mundo del que formamos parte. La visión científica coexiste con la mirada empática y contemplativa.

Observar la escritura china –que incluirá dibujo, pintura y poesía– nos permitirá entender la esencia de esa diferencia. En la manera de abordar actualmente la generación del proyecto de arquitectura contemporáneo y especialmente en su comunicación, se hace también patente la permanencia de esa otra concepción tradicional del mundo.

Palabras clave: China. Renderización arquitectónica. Proyecto arquitectónico. Comunicación visual

Traditional Chinese philosophy differs from Western thought in its essentially holistic conception of reality: it casts no separation between object and subject. The western method, essentially in mastery of nature, functions by analysing every isolated component in the objects of its study.

Material progress has gradually extended this approach onto every aspect of our activity, while the East has always maintained its contextual and global standpoint and, as a result, a harmonious relationship with the world we inhabit. The scientific view successfully coexists with this empathetic and contemplative outlook. We shall set to understand the essence of the aforementioned difference by observing the aspects of drawing, painting and poetry in Chinese script. We will see the other, still present, traditional conception of the world surface in the way the contemporary architectural project is currently tackled and, especially, communicated.

Keywords: China. Architectural Rendering. Architectural Design. Visual Communication



人 見 馬

Hombre / Man

ver / see

caballo / horse

1. Versos de poesía china con su traducción al inglés comentados por Ernest Fenollosa en *El carácter de la escritura china como medio poético*.

1. Chinese poetry verses and its English translation discussed by Ernest Fenollosa in "The Chinese Written Character as a Medium for Poetry".

月 耀 如 晴 雪

luna / moon

rayos / rays

como / as

pura / pure

nieve / snow

Lenguaje, poesía y escritura

Le calligraphe est un nomade, un passager du silence, un funambule. Il aime l'errance intuitive sur les territoires infinis. Il se pose de-ci, de-là, explorateur de l'univers en mouvement dans l'espace-temps. Il est animé par le desir de donner un goût d'éternité à l'éphémère.

FABIENNE VERDIER, "La passagère du silence".

Ernest Fenollosa, en un ensayo remodelado por Ezra Pound y publicado en 1918 –"El carácter de la escritura china como medio poético"– analiza los fundamentos del modo de producción artístico oriental a través del estudio de su escritura.

Su referencia no es tanto el lenguaje como la poesía. La poesía es un arte temporal, las palabras se suceden generando un relato que acontece en el tiempo, mientras que dibujo y pintura representan un instante congelado, lo cual los distancia de la condición viva y dinámica de la realidad. Para Fenollosa, sin embargo:

La poesía china tiene la inigualable ventaja de combinar ambos elementos. Habla, a la vez, con la vivacidad de la pintura y con la movilidad de los sonidos. En cierto sentido es más objetiva que ambos, más dramática. Leyendo chino no parece

que estemos haciendo malabarismos con fichas mentales, sino que vemos las *cosas* llevando a cabo su propio destino.

La frase china "hombre ver caballo" es un ejemplo de analogía gráfica que reproduce un proceso natural mediante una sucesión de ideogramas. El significado no se basa tanto en una convención previa, como en el caso de la palabra hablada, sino en una representación naturalista de un proceso real: el ideograma *hombre* nos recuerda una persona sobre sus dos piernas. La acción de ver se representa mediante el carácter *ojo* que camina a su vez hacia el caballo. El carácter *caballo*, por último, es reconocible por su morfología. Algo parecido sucedería con el verso referente a la Luna (Fig. 1).

En lenguas declinables como las latinas, el orden de las palabras puede ser alterado porque la función viene definida por añadidos como las preposiciones y las declinaciones; en chino, sin embargo, las palabras –sean nombres o verbos– no son declinables, no hay tiempos verbales ni preposiciones ni tampoco artículos para expresar el género; las palabras tienen una sola

Language, poetry and script

Le calligraphe est un nomade, un passager du silence, un funambule. Il aime l'errance intuitive sur les territoires infinis. Il se pose de-ci, de-là, explorateur de l'univers en mouvement dans l'espace-temps. Il est animé par le desir de donner un goût d'éternité à l'éphémère.

FABIENNE VERDIER, "La passagère du silence".

Ernest Fenollosa's essay "El carácter de la escritura china como medio poético" (The Chinese script character as poetic medium), updated by Ezra Pound and published in 1918, sets onto an analysis of the mode of artistic production in the East, through the study of its script. His study does not refer so much to language as it does to poetry. Poetry is considered a temporal art for its quality of implementing words that succeed each other in time and it differs, therefore, from practices like drawing and painting, which effect only the representation of a frozen moment in time –and are thus far removed from the necessarily temporal and dynamic condition of reality. According to Fenollosa, however:

Chinese poetry has the unrivaled advantage that it combines both qualities. It speaks, at once, with the vivacity of painting and the mobility of sound. In a certain sense it is more objective than both, more dramatic. When reading Chinese we do not get the feeling we are juggling with mental files, but rather watching *things* consummate their fate.

The Chinese phrase "man see horse" is an example of a graphic analogy which reproduces a natural process by means of successive



ideograms. The meaning is not so much based on previous conventions, as it is the case in spoken word, but rather in a naturalist representation of a real process: the ideogram *man* appears as person standing on both legs. The action of seeing is represented by the character *eye*, which, simultaneously, advances toward the horse and lastly, one will recognize the *horse* character by its morphology. Something similar to this can be seen to occur in the verse about the moon (Fig.1).

In declinable languages, like Latin tongues, one may alter the word order of a sentence without altering its meaning, because the function of each word is ultimately determined by components like prepositions and declinations. Chinese words, however – be it noun or verbs – are never subject to any form of declination, conjugation, preposition or article; their form is fix: an image – and so a cause-effect word order becomes fundamentally necessary to keep the meaning in a sentence.

The Chinese sentence appears as a *collage* of multiple elements, each bearing always their whole meaning – such fact grants the language the openness and ambiguity which constitute the essence of its poetic condition. As pointed by Mariano Antolín Rato in the foreword of the Spanish edition of the aforementioned essay (Fenollosa, 1977), this ambiguity does not mean the reader must elect one meaning from the several possibilities, but rather that the writer will simultaneously convey a multiplicity of them. This, precisely, is what bestows poetry the ability to evoke reality with the strength and vivacity it does. Rato, quoting Apollinaire, states that in a poem “the union of its fragments will not be of grammatical logic, but of an ideographic logic that will enable an order of spatial disposition opposed to that of discursive juxtaposition”. The poem does not aim to provide exact data, but to emotionally move.

Western logic has gradually reduced every word to its smallest possible expression of meaning, in the service of informative accuracy and brevity. Nature has fundamentally been understood, between us, as an object of exploitation and so, naturally, the evolution of language has, too, shaped around that view. Thought is composed by units of abstract concepts that combine to produce a sentence. The use of this discursive and linear logic has extended, in the West, onto

forma –una imagen– y por tanto es fundamental guardar el orden natural de causa a efecto si no queremos alterar el significado de la oración.

La frase presenta el aspecto de un *collage* donde cada elemento mantiene todo su significado. Eso le da a la lengua un carácter abierto y una ambigüedad que constituyen su condición esencialmente poética. En el prólogo de la edición española del ensayo citado (Fenollosa, 1977), Mariano Antolín Rato destaca como esta ambigüedad no significa que el lector deba elegir entre diversos significados sino que el escritor comunica simultáneamente una multiplicidad de los mismos. Eso es, precisamente, lo que hace a la poesía tan capaz de evocar la fuerza y la vivacidad de la realidad. Rato cita ahí a Apollinaire, quien afirma que en un poema “la unión de los fragmentos no será la de la lógica gramatical, sino la de una lógica ideográfica que posibilite un orden de disposición espacial contrario al de la yuxtaposición discursiva”.

El poema no pretende dar información precisa sino emocionar.

En la lógica occidental cada palabra se ha ido reduciendo a la mínima expresión de significado porque interesa informar con precisión y brevedad. La naturaleza se ha considerado básicamente, entre nosotros, un objeto de explotación; el lenguaje ha evolucionado hasta adecuarse a tal fin. El pensamiento se compone de unidades de conceptos abstractos que se combinan para producir la oración. En cualquier caso, el uso de esa lógica científica discursiva y lineal, se ha extendido en occidente a todos los ámbitos de la actividad humana, convirtiéndose en un abuso que ha afectado al lenguaje, limitando considerablemente su capacidad de evocación.

El divorcio entre sintaxis y eficacia evocativa, aparece también en las formas vanguardistas de literatura de principios del siglo xx, que de alguna manera se aproximan así al esencialismo expresivo de la tradición oriental. El asintactismo y el asincronismo en autores como Joyce, su forma de igualar categorías tan heterogéneas como ideas, simples sonidos, lo real y lo imaginado, su utilización de vocablos que son producto del funcionamiento automático de la mente o del propio inconsciente, junto al rechazo del orden clásico discursivo linealmente ordenado con principio y final, ilustrarían esta similitud.

Caligrafía, dibujo y pintura

La capacidad de sugerencia del ideograma chino no depende tan sólo de la reproducción de un código reconocible. El estado de ánimo del autor, su sabiduría o su ignorancia, toda su biografía y su cualidad moral, en cierto modo, aparecen en cada una de las pinceladas. Una persona podrá mentir tal vez con las palabras pero nunca con la expresión contenida en las manchas de tinta.

Pintura, dibujo y escritura son, por tanto, actividades equivalentes. La pintura y el dibujo chinos suele incluir comentarios escritos en caracteres. En los manuales tradicionales, el objeto del aprendizaje no es la capacidad de representación realista de los objetos, sino conseguir que la obra participe de la misma energía vital que les anima de una forma específica.

Uno de los tratados más conocidos, el escrito por el pintor Shitao (Shitao, 1984), se centra en cultivar el dominio de lo que él llama “la pincelada única”, concepto igualmente válido en pintura y en caligrafía. Para Shitao, “pincel” y



2. Ilustración del *Manual de pintura del jardín del grano de mostaza*.

2. Illustration from "The Mustard Seed Garden Manual of Painting".



2



“tinta” representan dos categorías filosóficas que son esenciales para entender el objeto de la pintura. La tinta es el elemento estático, la materia informe que representa la pasividad original del caos. El pincel es el elemento dinámico ligado al gesto del pintor, que libera el influjo de la vida confiriendo a la materia inerte una existencia activa.

La pintura no copia. La transformación dinámica del mundo según el flujo de la naturaleza, y la creación pictórica, son dos acciones que suceden paralelamente –siguen reglas análogas– en dos niveles diferentes de la realidad. De la misma manera en que el universo produce todos los fenómenos a partir de la interacción dinámica de sus principios esenciales, así el pintor da vida en su pintura a otro universo paralelo, multiforme y viviente, del cual él mismo está for-

mando parte. El manual de Shitao podría definirse también como el *Dao de qing* –principal texto de referencia del taoísmo– de la pintura. Para que al pintor le sea revelada la naturaleza esencial de las cosas más allá de su apariencia, deberá cultivar su honradez, su naturalidad y su sinceridad, porque ello se reflejará en todos sus actos y así también, inevitablemente, en los trazos del pincel.

Por otra parte, en el prefacio a la edición de Shanghai del *Manual de pintura del jardín de la semilla de mostaza*, el segundo texto de referencia que consideraremos, se menciona un antiguo proverbio según el cual quien consiga dominar la pintura tendrá una vida larga, porque participará de la energía vital que transmite la pincelada (Fig. 2). El Ch'i, la energía primaria y sutil, fluye, se transforma y

the full range of human activity and turned into an abuse with a significantly hindering effect on language which has, especially, wrong edits ability to evoke.

We may also find examples of such divorce between syntax and evocative efficiency in some avant-garde forms of early 20th Century literature, whose aim, in some fashion, brings them close to the expressive essentialism of oriental tradition. This similitude is illustrated, for instance, in the asyntactism and a synchronism of authors like Joyce; their way of levelling such heterogeneous categories as ideas, sounds, the real and the imagined; their use of terms which produced by mental automatism or the subconscious as well as by their rejection of the classic, linear, discursive order.

Caligraphy, drawing and painting

The suggestive ability of a Chinese ideogram does not depend merely on the reproduction of a recognisable code. The mood of the author, his wisdom or ignorance, full biography and moral quality, all *make* each particular brushstroke and remain visible. A person may lie with his words, but can never do so with the information contained in his personal ink marks. Painting, drawing and sculpture are, thus, equivalent practices. Chinese painting and drawing often include comments written with characters. Traditional manuals do not aim at the teaching of faithful visual representation, but at the achievement of an oeuvre that participates in the same vital energy that they are enlivened by in a specific way.

The main focus of one of the mostwell known treatises, by painter Shitao (Shitao, 1984), is placed on fostering the mastering of what he calls “the unique brushstroke”, a concept equally valid in painting and calligraphy. Shitao maintains “brush” and “ink” are two philosophical categories essential to understand the object of painting. The ink is the static element, the even matter that represents chaos’ original passivity, whereas the brush is the dynamic element that extends from the painter’s own influx of life and confers an active existence onto an inert surface.

Painting does not copy. The dynamic transformation of the world, in function of



nature's flow, and pictorial creation are two parallel actions –following analogue rules – on two different planes of reality. In the same way every phenomenon produced by the universe originates from one same interaction between its essential principles, so the painter grants life to another universe in his paintings. A parallel, multiform, living universe which he himself inhabits. Shitao's manual could also be defined as the *Dao de qing* – the foremost referential text on the Taoism – of painting. In order for the essence of things that lies beyond the visible to be revealed to the painter, he must cultivate his integrity, naturalness and sincerity – all of which will shape the body of his every action and, naturally, brushstroke.

On the other hand, Shanghai's edition of *The Mustard Seed Garden Manual of Painting*, the second text of reference we consider, mentions, in its preface, an ancient proverb according to which he who succeeds in mastering the art of painting will be gifted with a long life as an effect of partaking in the vital energy transmitted by the brushstroke (Fig. 2). Ch'i, the primary and gentle energy, flows, transmutes and gives life to every being of The Creation – be it one in matter or imagination. Matter and thought are manifestations, on different levels, of the same essential energy or substance, with the ability to transform each other. Thought precipitates the materialisation of beings and objects; these, in turn, produce thought in a permanent flux of movement and interaction. Subjectivity and objectivity, reality and imagination constitute, then, aspects of a single reality.

3. Concurso de ideas para el Museo Nacional de Historia en Pekín. Dibujo presentado por Norman Foster en colaboración con el Instituto de Diseño Arquitectónico de Pekín.

anima a todos los seres de la creación, sin que haya diferencia entre que ello suceda en el nivel de la materia o en de la imaginación. Materia y pensamiento son manifestaciones a distintos niveles de una misma sustancia o energía esencial, con capacidad de transformarse mutuamente. El pensamiento precipita la materialización de los seres y de los objetos; estos, a su vez, producen pensamiento, en un flujo permanente de movimiento y mutua interacción. Subjetividad y objetividad, realidad e imaginación constituyen, por tanto, aspectos de una misma realidad.

Escritura y pintura apuntan, pues, a compartir la emoción provocando la acción. Buscan reproducir destilada la esencia del funcionamiento de la naturaleza antes que describirla sistemáticamente para su dominio e instrumentalización.

China siglo XXI: expresión del proyecto contemporáneo y tradición cultural

A pesar de la rapidísima transformación de la sociedad china en los últimos treinta años, la cultura tradicional sigue presente en su mentalidad y

4-5. Concurso de ideas para el Museo Nacional de Historia en Pekín. 2004. Dibujo presentado por la firma alemana Gerkan, Marg and Partners en colaboración con el Instituto de Diseño Arquitectónico de la Academia China de Investigación de la Construcción.

ello se refleja tanto en la forma de proceder de los arquitectos como en los requerimientos de los clientes. Esta es la principal dificultad que enfrentarán en China los numerosos arquitectos occidentales que pretenden probar fortuna trabajando en ese país.

Igual que en la pintura, entender la filosofía de la armonía entre el hombre y el universo natural, así como proceder desde la consideración de su dependencia mutua, es ahí fundamental también en el ejercicio de la arquitectura.

Ninguna parte de un proyecto puede ser abordada prescindiendo de las demás. Los arquitectos chinos se resisten a comenzar descomponiendo los temas de diseño en diferentes partes para su análisis sistemático y su síntesis posterior. Más bien, prefieren comenzar intuyendo –a grandes rasgos– una propuesta que dé respuesta globalmente los requerimientos del proyecto en cuestión.

Por otra parte, eso es exactamente lo que los clientes esperan. La propuesta del arquitecto será necesariamente intuitiva y se basará en la experiencia, la inteligencia y la sabiduría personal. La llamada “lógica difusa” –en contraposición al método analítico–





3. Ideas Contest for the Chinese National Museum of History in Beijing. 2004. Entry drawing by Norman Foster and Beijing Institute of Design partnership.

co clásico— podría ser un equivalente matemático occidental a esta forma de pensar. Se trata de penetrar directamente en la esencia de los problemas que plantean los proyectos, que no tienen solución única y por tanto requieren de una metodología de abordaje abierta, flexible y subjetiva, que debe adaptarse a las peculiaridades de cada situación.

Como la pintura, la arquitectura apunta a la empatía emocional con el observador. En la pintura realista occidental se valora la capacidad técnica para reproducir con rigor los espacios en perspectiva, el color o la luz. En la pintura china, hemos visto como el autor intenta prioritariamente transmitir al observador sentimientos que él mismo experimenta durante la creación. Las imágenes deberán respirar poesía, transmitir una impresión general antes que centrarse en descripciones parciales y precisas. Se persigue una imagen ideal, a menudo simbólica, con valores atmosféricos y sensualidad, compartir un relato visual y un estímulo para la acción.

El hecho de que el instrumento idóneo para escribir en chino tradicional sea el pincel, tiene una explicación que remite a la propia idiosincrasia.

4-5. : Ideas Contest for the Chinese Museum of History in Beijing. 2004. Entry drawing by the German company Gerkan, Marg and Partners and Institute of Architectural Design of the Building Research Chinese Academy partnership.

Ku Hungming, autor de “El espíritu del pueblo chino”, ha comparado las raíces filosóficas de las dos culturas, china y occidental. Para él, esta forma de proceder en pintura o escritura es debida a la preeminencia del corazón sobre el intelecto en la forma de entender el pueblo chino la vida en general (Ku, 2007):

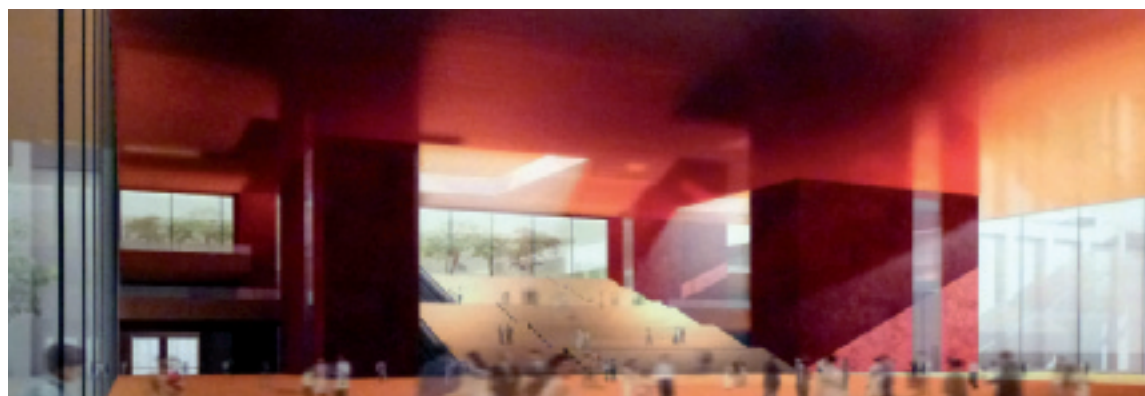
El corazón es un instrumento muy delicado y sensible a cualquier desequilibrio. No es un instrumento rígido y preciso como la cabeza. Uno no puede pensar con el corazón con la misma inmutabilidad, con la misma fría precisión que con el intelecto...El pincel o la plumilla chinos, que son instrumentos flexibles y blandos pueden tomarse como símbolo de la mente china. Es difícil escribir o dibujar con ellos, pero una vez se domina su uso se puede dibujar y escribir con una gracia y una belleza que no están al alcance de la dureza de la pluma de acero.

Por lo que respecta a la arquitectura, la tesis doctoral de Xin Lu (Xin, 2008), arquitecta china con experiencia también en occidente, trata precisamente de las diferencias entre esas dos maneras de entender el mundo y la arquitectura y considera que comprender el origen de estas diferencias es necesario para facilitar la colaboración entre los arquitectos chinos y los

Writing and painting focus, therefore, on sharing the emotion by provoking the action. They effect a reproduction of the distilled essence of nature's modus operandi, rather than a systematic description of nature aimed at its mastery and exploitation.

XXI century China: contemporary project expression and cultural tradition

Despite the extremely fast transformation undergone by Chinese society in the past thirty years, traditional culture remains operative in its mentality, which is evidenced by both the customary procedures of the architect and the client's requirements. This will likely constitute the foremost difficulty encountered by the numerous Western architects seeking fortune in China. As in painting, it is too a fundamental requirement of architecture to understand the philosophy of harmony between man and universe and to proceed from a point of consideration of their mutual dependence. No part of a project can be tackled without the others. Chinese architects resist the detachment of design issues into separate cases for their systematic analysis and subsequent synthesis. Instead, they choose to begin the process with a rough, intuitive notion of a single proposition wholly purposed to answer, *at once*, the specific project's requirements. That is, on the other hand, exactly what the client expects. The architect's proposal





6



7



8



9

6 a 9. Dibujos de presentación de arquitectura cultural china. 2006. Fuente: Architecture and Rendering Yearbook of China. Universidad de Ciencia y Tecnología de Huazhong. Wuhan.

6 to 9. Rendering works on Chinese Cultural Architecture. 2006. Source: Architecture and Render Yearbook of China. Huazhong University of Science and Technology. Wuhan.



occidentales. En esa relación, según Xin, cada parte puede aprender de la otra y el resultado puede ser una arquitectura capaz de integrar elementos positivos de las dos culturas.

Trabajar en China, sin embargo, requerirá el conocimiento de una serie de rasgos culturales que el proyecto deberá reflejar.

En los concursos de ideas, es siempre imprescindible presentar un conjunto de perspectivas con un nivel de realismo equivalente a la mejor fotografía, es decir, un nivel de detalle que requeriría haber resuelto previamente el proyecto hasta su total concreción. Lo curioso es que en esa fase de estudio previo, el proyecto se encuentra solamente esbozado; su apariencia, por tanto, no responde a su elaboración sino a una visión de una posible propuesta terminada, imaginada por el diseñador. Tanto el punto de vista como el tratamiento general del dibujo, buscan comunicar un sentimiento o una sensación de su autor, antes que describir el objeto del trabajo.

Lo paradójico es que no encontraremos nunca ahí las entre nosotros habituales maquetas volumétricas ni, menos aún, bocetos sugerentes. Tampoco un estudio sistemático y razonado de los aspectos funcionales del edificio es ahora importante (no ilustramos aquí el tipo de documentos utilizados en nuestros concursos por estar el lector sobradamente familiarizado con él).

Las perspectivas, aún siendo hiperrealistas, mostrarán una imagen ideal del entorno (Figs. 3 a 13); se esforzarán en expresar cualidades atmosféricas como la de la niebla o la luz del atardecer; hacer revivir al observador la sensación del contacto de la piel con el aire frío al caminar en la nieve, o los rayos deslumbrantes del

sol que devuelve el cristal. Se utilizará abundantemente elementos simbólicos como el color rojo –tradicionalmente el más apreciado en la cultura china– por su valor simbólico y poder de evocación. Podría pensarse que este tipo de imagen se dirige solamente al promotor privado, incapaz de entender otro tipo de lenguaje, pero lo cierto es que estos dibujos aparecen también en los concursos públicos con jurados profesionales especializados. (Figs. 3 a 5).

En algunas imágenes, el edificio es tan sólo un elemento más del entorno. Ni siquiera ocupa un lugar principal en la composición. Se presenta la vista de un paisaje, urbano o natural, donde distintos elementos se combinan en una vista unitaria de la naturaleza. La arquitectura contribuye, como un factor más, a constituir un conjunto armonioso. En algunos ejemplos, el dibujo se ha inspirado directamente en la obra de pintores hiperrealistas occidentales como Richard Estes (Fig. 9).

Explicar la intención del proyecto priorizando el carácter que la futura arquitectura deberá tener, es quizás lo más importante y lo único que, razonablemente se puede pretender, en el marco temporalmente limitado de un concurso de ideas. En occidente eso se traduce en un sucinto estudio funcional y alguna breve referencia conceptual sobre el futuro aspecto del proyecto, a menudo una maqueta volumétrica, alguna perspectiva o un apunte gestual.

En el caso de China, paradójicamente, eso mismo es, precisamente, lo que se pretende al utilizar profusamente imágenes hiperrealistas. No pretenden anticipar el aspecto final, sino tan solo comunicar con fuerza mediante la recreación de una situación elegida real, la propia forma de sentir el proyecto. A pesar de su alto

must necessarily be intuitive and based on personal experience, intelligence and wisdom. "Diffused logic" – in contraposition to the classic, analytical method – may be a Western mathematical equivalent to such way of thinking. The work focuses on direct penetration into the essence of the problem at hand and, since this may well have more than one predetermined solution, it will require the employment of an open and subjective methodology – one thoroughly flexible and adaptable to the specific nature of each situation.

Like painting, architecture works towards emotional empathy with the observer. Western realist painting is valued in function of its technical ability to reproduce spatial perspective, colour and light. In Chinese painting however, we have seen how the author places his priority on the successful transmission of the feelings he experiences in creation. Images should breathe poetry and convey a single impression before getting lost on detailed descriptions of disconnected image portions. The goal is to create an ideal, often symbolic image, full of atmospheric and sensual value, with which to share a visual account and a stimulus for oncoming action.

The reason for which the brush stands as the ideal tool for traditional Chinese writing remits to idiosyncrasy. Ku Hungming, author of "The Spirit of the Chinese People", in a comparison between the philosophical roots of both the Chinese and Western culture, explains that this approach in painting and scripture is owed to the pre-eminence of the heart over the intellect in the way Chinese people understand life in general (Ku, 2007):

"The heart is a highly delicate instrument and sensitive to every imbalance. It is not a rigid and precise instrument, like the mind. One cannot think with the heart with the same immutability, with the same cold precision one does with the intellect... The brush or the Chinese nib, which are flexible and soft instruments, may be taken as a symbol for the Chinese mind. It is hard to write and draw with them, but once their use mastered, it becomes possible to draw and write with a grace and beauty out of reach for the steel pen." As per architectural concerns, Xin Lu, a Chinese architect with working experience in both East and West, focused her doctoral dissertation on exposing the differences between both cultures' approach to the world and to architecture, the



understanding of which she deems essential for the enablement of a space of collaboration between architects of both origins. In this relationship, according to Xin, each party can learn from the other, resulting in a type of architecture capable of integrating positive elements from both cultures. Working in China, however, will require familiarising with a series of cultural traits that will need to be reflected in the project. Idea contests always require presenting a collection of perspectives at a realistic level matched only the best photography and at a level of detail that could only be attainable by a previously resolving of the project to its concretion. However, in that initial study stage, the project can only ever be a rough draft and its appearance, not the prescription for its elaboration, but merely the designer's way to visualise a possible proposition. Both the point of view and general treatment of drawing seek more to communicate a sentiment or sensation from their author than to describe the object in question. Quite paradoxically, we never find any of our familiar volumetric models – much less any suggestive sketches. Nor a systematic and reasoned study of the functional aspects of the building is of any relevance at this point (we omit an illustration of the type of documents used in our own contests as we believe the reader to be

coste, estos primeros dibujos quedarán relegados al olvido y serán sustituidos una y otra vez durante el proceso posterior de diseño.

Su objetivo no es distinto del de las pinturas chinas tradicionales, donde – por otra parte– el realismo no tiene lugar: al cliente o al jurado, para tomar su decisión, le interesa conocer ante todo el tipo de emoción que el arquitecto pretende producir en el observador, así como su capacidad de encajar armoniosamente la obra en el entorno.

El lenguaje utilizado, en cambio, no es aquí el resultado de una evolución y un refinamiento esencialista como en la pintura; ni siquiera participa de la tradición gráfica ligada a la historia de la arquitectura moderna occidental. En China, este tipo de dibujo es relativamente nuevo. Ha nacido de las posibilidades de las técnicas gráficas de tratamiento de imagen y responde a una concepción de la arquitectura que comparte más rasgos con la tradición académica de las Beaux Arts que con la ortodoxia moderna occidental.

Evidentemente, existe el riesgo de poner un acento excesivo en formas preconcebidas si no se deja que estas emerjan como el resultado de un proceso en el que actúen los factores específicos de cada tema en particular.

De cualquier modo, estaríamos aquí de acuerdo con Xin Lu, quien concluye su investigación afirmando que cada una de estas dos diferentes culturas y maneras de hacer puede –y debe– aprender de la otra. ■

Referencias

- Xin, L., 2008. *China, China... Western Architects and City Planners in China*. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag.
- Ku, H.M., 2007. *The Spirit of the Chinese People*. Beijing: Foreign Language Teaching and Research Press.
- Gai, W., 1978. *The Mustard Seed Garden Manual of Painting*. Princeton: Princeton Bollingen.
- Shitao, 1984. *Les propos sur la peinture du moine citrouille-amère*. Paris: Plon.
- Fenollosa, E., Pound, E., 1977. *El carácter de la escritura china como medio poético*. Madrid: Visor.
- Verdier, F., 2003. *Passagère du silence*. Paris: Albin Michel.
- Huazhong University of Science and Technology, 2006. *Architecture and Rendering Yearbook of China*. Wuhan.
- Huazhong University of Science and Technology, 2011. *Architectural Rendering X File*. Wuhan.



10 a 13. Dibujos de presentación de arquitectura residencial, cultural y comercial China. 2011. Fuente: Architectural Rendering X-File 2011. Universidad de Ciencia y Tecnología de Huazhong. Wuhan.

10 to 13. Rendering works on Chinese Residential, Cultural and Comercial Architecture. Source: Architectural Rendering X-File 2011. Huazhong University of Science and Technology. Wuhan.

more than well acquainted with it). Perspectives, even when hyperrealistic, will show an ideal image of the environment (Fig 3 to 13); they will strive to express atmospheric qualities like fog or afternoon light; enliven the observer to the sensation of skin against cold air when treading on snow or of blinding sun rays bouncing off glass. Symbolic elements, like the colour red – traditionally, the most appreciated in China for its heavily evocative power – will be generously employed. One could guess this type of image is directed solely at the private promoter, unable to understand any other type of language but, in fact, these are the same drawings employed in public, specialised and professionally juried contests (Fig 3 to 5). In some images, we can see the building being shown as merely one more element in an environment, without a dominant location in the composition. The image will show, instead, a view onto an urban or natural landscape where its several components read as a unified sight of nature. Architecture is just another factor contributing to constitute a harmonious whole. In some examples, too, the drawing has taken direct inspiration from the work of Western hyperrealist painters, like Richard Estes (Fig.9). It is of utmost importance, when explaining the intention of a project, to place priority on explaining the character one envisages on future

architecture –this is also as much as one can reasonably aim for in the limited frame of time of an idea contest. In the West, this would normally translate into a succinct and functional study and a brief conceptual reference on the future appearance of the project – often a volumetric model, perspective drawing or gestural sketch. In the case of China, paradoxically, this is precisely the goal in mind when making profuse use of hyperrealist imagery. That is, not to accurately anticipate the final appearance of the project, but to employ realistic imagery for a strong way to convey a personal feeling about the project. Despite their high cost, these first drawings will then be discarded and forgotten and repeatedly replaced in the ensuing process of design. Their objective is no different than that of traditional Chinese paintings (where, on the other hand, there is no trace of realism): the client or jury are interested to know, above all, the kind of emotion the architect wishes to incite in the observer and, just as much, to see his capacity to harmoniously fit new work in its environment. The language at use here, however, would not be the result of an evolution and essentialist refinement, as it occurs in painting, or even be part of the graphic tradition bound to the history of modern Western architecture. In China, this type of drawing is still relatively new. It

has emerged from the possibilities of graphic image treatment techniques and it responds to a conception of architecture that has more in common with the academic tradition of Beaux Arts than with modern Western orthodoxy. Evidently, there is a risk of excessive emphasis on preconceived forms unless these are allowed to emerge as the result of a process enacted by every particular factor in the subject at hand. In any case, we agree with Xin Lu, whose investigation concludes with the affirmation that both cultures and distinct approaches can, and should, learn from the other. ■

References

- Xin, L., 2008. *China, China... Western Architects and City Planners in China*. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag.
- Ku, H.M., 2007. *The Spirit of the Chinese People*. Beijing: Foreign Language Teaching and Research Press.
- Gai, W., 1978. *The Mustard Seed Garden Manual of Painting*. Princeton: Princeton Bollingen.
- Shitao, 1984. *Les propos sur la peinture du moine citrouille-amère*. Paris: Plon.
- Fenollosa, E., Pound, E., 1977. *El carácter de la escritura china como medio poético*. Madrid: Visor.
- Verdier, F., 2003. *Passagère du silence*. Paris: Albin Michel.
- Huazhong University of Science and Technology, 2006. *Architecture and Rendering Yearbook of China*. Wuhan.
- Huazhong University of Science and Technology, 2011. *Architectural Rendering X File*. Wuhan.



11



12



13